

KUNST DER KONQUISTADOREN: DIE AUSMALUNG FRÜHKOLONIALER PROFANBAUTEN IN TUNJA

Michael Schatz

Die Kunst der spanischen Eroberer in der „Neuen Welt“ wird auch heute noch vielfach mit dem Stilbegriff „iberoamerikanischer Barock“ gleichgesetzt: Churriguereske Kirchenfassaden mit überbordender Ornamentik, aufwendig verzierte Altar-Retabel, deren Goldschmuck aus eingeschmolzenen Inka- oder Aztekenschätzen stammt, prächtige Kathedralen und Konquistadorenpaläste, auf den Trümmern indianischer Kultstätten errichtet, monumentale Ölgemälde und anmutige Holzskulpturen, die uns in der gegenreformatorischen Ikonographie der katholischen Kirche vom Schicksal der Heiligen erzählen. All dies sind prominente Zeugnisse einer intensiven Kunsttätigkeit, wie sie über drei Jahrhunderte lang unter spanischer und portugiesischer Herrschaft auf dem amerikanischen Kontinent verbreitet war.

Weitaus weniger bekannt sind dagegen die wesentlich schlichteren Bau- und Kunstwerke aus der Frühphase der Kolonisation Amerikas, also dem 16. und beginnenden 17. Jahrhundert.¹ Architektur, Malerei und Plastik der frühkolonialen Epoche sind in der Regel zwar qualitativ weder den zeitgleich in Europa entstandenen Werken noch der späteren barocken Kolonialkunst ebenbürtig. Was ihren kulturhistorischen Wert betrifft, so kann die Bedeutung dieser von isabellinischer Gotik, platereskem Stil

¹ Die hispanoamerikanische Kolonialzeit lässt sich im Allgemeinen aufgrund politischer Ereignisse und gesellschaftlicher Entwicklungen grob in eine frühe (ab 1492 bis ungefähr 1620/30), eine mittlere (ungefähr 1620/30 bis 1760) und eine späte Phase (ungefähr 1760 bis 1810/20) einteilen, wobei es z.T. jedoch große regionale Abweichungen gibt, je nachdem, ob z.B. ein Gebiet früher (Karibik, Mittelamerika) oder später (südliches Südamerika) entdeckt wurde. Innerhalb der Frühphase lässt sich die Periode der europäischen Landnahme in Amerika, also der Entdeckungen und Eroberungen (bis etwa 1550), von der Periode der eigentlichen Kolonisation, also dem Aufbau einer funktionierenden Verwaltung und der Formation einer kolonialen Gesellschaft (bis etwa 1620/30), unterscheiden (Bethell 1984: Vff.; Pietschmann 1994: VIff.).

und italienischer Renaissance bzw. Manierismus geprägten Werke aber nicht hoch genug eingeschätzt werden: dokumentieren sie doch den frühen Import europäischer Kunstformen in die amerikanischen Vizekönigreiche und ihre dortige Rezeption durch einheimische Künstler.

Haben sich im Bereich der Sakralarchitektur auf dem Gebiet zwischen dem heutigen Mexiko und Chile noch zahlreiche Kirchen und Klöster aus dem 16. Jahrhundert erhalten, so existieren nur noch vereinzelt profane Gebäude mit einer nennenswerten künstlerischen Ausgestaltung aus jener Zeit. Naturkatastrophen (besonders Erdbeben), die extremen klimatischen Bedingungen der Tropen und ein zum Teil rücksichtsloser Modernisierungswahn in den rasant anwachsenden Metropolen Iberoamerikas haben vor allem über die letzten Jahrzehnte in vielen Städten wertvolle historische Bausubstanz unwiederbringlich zerstört. Eine hiervon besonders stark betroffene Kunstgattung ist die ortsgebundene Wandmalerei. Von der kunsthistorischen Forschung lange Zeit vernachlässigt, hatten die vielfach als primitiv oder dilettantisch geltenden Bilder in den Häusern spanischer Kronbeamter häufig das Schicksal, vor dem regelmäßigen Hausanstrich entweder ganz entfernt oder bestenfalls durch mehrere Kalkschichten überdeckt worden zu sein. Bis heute sind daher in ganz Spanisch-Amerika nur sehr wenige dieser Werke so erhalten, dass sie kunstwissenschaftlich erschlossen werden konnten. Hierzu zählen einige Malereien im mexikanischen und peruanischen Hochland (z.B. die Wandbilder im Palast des Dekans in Puebla und im Wohnhaus der Schriftstellerin Clorinda Matto de Turner in Cuzco) sowie die Gemälde mehrerer Profanbauten im kolumbianischen Tunja.

1. Soziokulturelle Faktoren und historische Gegebenheiten der Stadt Tunja im 16. Jahrhundert

Tunja erweist sich aus heutiger Sicht als geradezu prädestinierter Forschungsgegenstand für wissenschaftliche Untersuchungen über die Kultur der frühen hispanoamerikanischen Kolonialzeit. Hauptgrund hierfür ist nicht nur die große politische Bedeutung, die der damaligen Konquistadorensiedlung während der Kolonial epoche zukam, sondern auch die Tatsache, dass ihr urbaner Kern (einschließlich Kirchen, Klöstern und Verwaltungsgebäuden mit dazugehörigen Bibliotheken und Archiven) auch in späteren Jahren bis auf wenige Ausnahmen intakt blieb. Die Entwicklung der Stadt ist seit ihrer Gründung weitgehend lückenlos dokumentiert, was einen unverfälschten Einblick in die Struktur und Organisation ihres kolonialen Gemeinwesens erlaubt – Grundvoraussetzung für die Einordnung und Bewertung der dort vorhandenen Kunstwerke.

Das in einem Hochtal der östlichen Andenkordillere gelegene Tunja war in präkolumbischer Zeit Hauptstadt eines der Reiche der Muisca-Indianer und wurde 1538 von den Truppen des Konquistadors Gonzalo Jiménez de Quesada erobert und zerstört. Als spanische Siedlung unter Gonzalo Suárez de Rendón am 6. August 1539 neu gegründet, erhielt der auf den Ruinen der indianischen Tempel errichtete Ort im Jahr 1541 von Kaiser Karl V. die Stadtrechte und wurde 1575 auf Geheiß König Philipps II. zur „sehr adligen und königstreuen Stadt“ (Übers. d. Verf. aus Mateus Cortés 1995: 14) erhoben. Neben dem politisch bedeutenderen Santa Fé de Bogotá avancierte Tunja schon wenige Jahre nach seiner Gründung zum Zentrum der südamerikanischen Festlandprovinz Neu-Granada (*Nuevo Reino de Granada*), die verwaltungstechnisch dem größeren Vizekönigreich Peru unterstand. Die *conquista* des Neuen Königreichs Granada gilt als letzte wichtige Eroberung, die die Spanier auf der Suche nach dem sagenumwobenen Goldland Eldorado in der „Neuen Welt“ unternahmen. Sie erweiterte den spanischen Herrschaftsraum um das Territorium der Chibcha-Indianer und stellte politisch wie historisch eine Verbindungslinie zwischen dem nördlichen Teil Hispanoamerikas (Mexiko) und seinem südlichen Teil (Peru) her. Durch seine Lage am *Camino Real del Perú*, der die Häfen der Karibikküste mit der am Pazifik errichteten Hauptstadt des Vizekönigreichs verband, war Tunja Durchgangsstation für alle Reisenden, die per Schiff aus Europa nach Tierra Firme (der atlantischen Küstenregion des nördlichen Südamerika) kamen, um von dort auf dem Landweg nach Lima zu gelangen. Nachrichten, Handelsware und die künstlerischen Entwicklungen aus Europa erreichten Tunja dadurch wesentlich früher als die weiter südlich gelegenen Städte Santa Fé de Bogotá und Lima, oder die isolierten spanischen Siedlungen im Andenhochland des heutigen Peru und Bolivien. Dies führte dazu, dass sich das gesellschaftliche und kulturelle Leben der schnell anwachsenden Stadt im 16. Jahrhundert stärker an Spanien bzw. Europa orientierte als das vergleichbarer „Metropolen“ Südamerikas. Einheimische Einflüsse traten demgegenüber zunächst in den Hintergrund.

Die Errichtung eines politischen, religiösen und zivilen Gemeinwesens in den ersten Jahrzehnten nach seiner Gründung wurde in Tunja von einer intensiven Bautätigkeit begleitet. Dadurch entstand ein großer Bedarf an Handwerkern und Künstlern, die man zur Ausgestaltung der neuen Gebäude benötigte. Die Finanzierung größerer Projekte war durch die Einnahmen nahegelegener Gold-, Silber- und Smaragdminen, durch Latifundien und die ausgeprägte Handelstätigkeit der spanischen Bürger gesichert. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts zählte die Stadt mehr als 3.000 spanische Einwohner und besaß 13 Kirchen, sechs Klöster religiöser Ordensgemeinschaften und über 400 Wohnhäuser (Cortés Alonso 1985: 42).

Ein historisches Dokument, das für die Erforschung der Geschichte Tunjas von besonderer Bedeutung ist, ist der erste Stadtplan des Ortes aus dem Jahr 1623. Dort sind sämtliche Kirchen, Klöster, Straßen und Plätze, sowie die einzelnen Wohnhäuser spanischer Bürger, der *vecinos*, eingezeichnet. Tunja entsprach demnach dem typischen Muster einer hispanoamerikanischen Kolonialstadt im Schachbrettgrundriss, mit ihrem zentralen viereckigen Hauptplatz als Herzstück (der *Plaza Mayor*, im 19. Jahrhundert in *Plaza Bolívar* umbenannt), um das sich repräsentative öffentliche und private Bauten gruppierten.

Für die Forschung als besonders wertvoll erwies sich die auf dem Plan vermerkte – und für Karten aus jener Zeit unübliche – Kennzeichnung der privaten Wohnhäuser mit den Namen ihrer Besitzer. In Verbindung mit den Informationen aus zeitgenössischen Chroniken und städtischen Akten² lässt sich dadurch ein relativ genaues Bild der im Tunja des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts beheimateten Bürger gewinnen (ibid.). Über den Anteil der Indianer und Schwarzen an der Bevölkerung Tunjas sind keinerlei Daten überliefert; erwiesen ist jedoch, dass der wirtschaftliche und kulturelle Aufschwung der Gemeinde zu wesentlichen Teilen auf dem Rücken der nichtspanischen Ureinwohner und der aus Afrika importierten Sklaven erfolgte; so empfingen z.B. die meisten spanischen Bürger ihre Einkünfte aus Indianertributen.³

Im Vergleich zu anderen Kolonialstädten Spanisch-Amerikas besaß Tunja unter seinen *vecinos* in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts einen außergewöhnlich hohen Anteil an ehemaligen Konquistadoren. Viele Soldaten, die in der ersten Jahrhunderthälfte an einem der drei großen Eroberungszüge auf dem Gebiet des Neuen Königreichs Granada unter Gonzalo Jiménez de Quesada, Nikolaus Federmann oder Sebastián de Belalcázar teilgenommen hatten, wurden vom König mit Grundbesitz und Adelstiteln belohnt und ließen sich – wirtschaftlich abgesichert – mit ihren aus Spanien nachgereisten Familien in Tunja nieder. Heute noch zeugen die in Stein gehauenen Wappen in den Renaissance-Fassaden zahlreicher Wohnhäuser von der „glanzvollen“ Vergangenheit ihrer Erbauer. Kein anderer Ort Hispanoamerikas besitzt eine so große Zahl

² Besonders wichtig für die Erforschung der frühen Kolonialepoche Tunjas sind die *libros de cabildos*, die Akten des Stadtrates, in denen alle Sitzungen dieses regelmäßig tagenden Gremiums mit einer Fülle von Informationen durch den Stadtschreiber in Protokollform dokumentiert wurden. Die Originale befinden sich im *Archivo Regional de Boyacá* in Tunja. Sie sind seit der Stadtgründung 1539 bis ins 19. Jahrhundert lückenlos erhalten.

³ Eine Analyse der in der Umgebung der Stadt dokumentierten Tributzahlungen brachte erschreckende Fakten über die Vernichtung der Indios durch die Spanier zu Tage: So verringerte sich die Bevölkerungszahl der Provinz Tunja von 232.407 im Jahr 1537 auf 168.444 im Jahr 1564. 1636, nach einem Jahrhundert spanischer Besatzung, blieben nur noch 44.691 übrig – weniger als ein Fünftel der ursprünglichen Zahl (Sánchez-Albornoz 1984: 5).

heraldischer Bauskulpturen, was Tunja schon vor Jahrzehnten den Beinamen „die gewappnete Stadt“ (*la ciudad blasonada*) einbrachte (Rojas 1939: 11). Die Gemeinde ging auch als „Konquistadorenmekka“ (Duque Gómez 1955: 106) in die Annalen der Geschichtsschreibung ein.

Die Wohnhäuser der spanischen Bürger von Tunja waren in der Regel ebenerdig gebaut, bedeutendere Persönlichkeiten besaßen meistens zweigeschossige Häuser. Die schlichte Außenfassade der Gebäude, die maßgeblich das Stadtbild bestimmte, ging weniger auf die Bescheidenheit ihrer Bewohner zurück, sondern lag vielmehr in den genauen städtebaulichen Vorgaben der spanischen Krone begründet, die in einem königlichen Erlass von 1550 angeordnet hatte, dass „die Häuser bescheiden sein und in ihnen keine Oberflächlichkeiten vorkommen sollen als das, was für ihre Räume und ihren Baustil unbedingt nötig ist“ (Übers. d. Verf. aus Sebastián 1964: 220). Die Architektur neogranadinischer Wohnhäuser orientierte sich an der Bauweise andalusischer Vorbilder, mit einem Innenhof (*patio*), der von den Flügeln des Bauwerks in U- oder L-Form umschlossen wurde. Arkaden im Erdgeschoss und eine (bei zweigeschossigen Häusern) darüber liegende Säulengalerie gliederten die Fassade zur Hofseite. Die Dächer der Bauten waren mit Stroh und/oder Ziegeln bedeckt und boten somit ein einheitliches Erscheinungsbild (Arango 1989: 50; Cortés Alonso 1985: 6). Für den Historiographen Lucas Fernández de Piedrahita waren die Häuser der Konquistadoren im Tunja der damaligen Zeit „so teuer und gut gearbeitet“, dass er sie für „die besten Westindiens“ hielt (Übers. d. Verf. aus Sebastián, Nuevo Reino de Granada 1990: 297).

Unter den geschilderten Voraussetzungen entwickelte sich in Tunja im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts ein kulturelles Leben, das schon bald die Hauptstadt des Neuen Königreichs Granada, Santa Fé de Bogotá, übertraf: Europäische Maler, Bildhauer und Architekten wie die Italiener Angelino Medoro und Francisco del Pozo, oder die Spanier Alonso de Narváez, Bartolomé Carrión und Juan Bautista Vásquez arbeiteten für die Kirche, die Ordensgemeinschaften, für weltliche Institutionen und einflussreiche Bürger Tunjas und gelangten rasch zu Wohlstand. Private Wohnhäuser und sakrale Gebäude wurden mit Gemälden und Skulpturen nach europäischem Geschmack ausgestaltet. Zwischen 1598 und 1600 erhielt die Kathedrale eine Renaissancefassade, die zu den bedeutendsten des Kontinents zählt. Der Kunsthistoriker Martín Soria bezeichnete die Stadt deshalb gar als das „Nürnberg Neu-Granadas“ (Soria 1959: 317).

In einem Erdteil, dessen schier endlose Urwaldgebiete und Hochgebirge die Konquistadoren unter großen Gefahren durchstreift hatten, und dessen Natur ihnen feindlich gegenüber stand, suchten die Eroberer danach, in den sozialen, kulturellen und religiösen Wertvorstellungen ihrer Heimat weiterzuleben. Sie umgaben sich mit Kunstwerken, Möbeln, Gebrauchs-

gegenständen und Kleidung, die sie an Andalusien, die Extremadura oder La Mancha erinnerten, feierten christliche Feste und begingen die spanischen Ehrentage (Romero 1976: 64ff.). Viele *vecinos* besaßen in Tunja stattliche Bibliotheken und versuchten, durch eine Hinwendung zur hohen griechischen und lateinischen Literatur ihre klassische Bildung gegenüber der ihnen wild erscheinenden amerikanischen Wirklichkeit zu bewahren. Konquistadoren, königliche Beamte und Vertreter des geistlichen Lebens trafen sich in Tunja regelmäßig in einem Literaturkreis. Dort huldigte man in Versform dem spanischen König und den schönen Künsten und hielt die Erinnerung an die eigenen Heldentaten bei der Eroberung des Kontinents wach.

Aus diesem Umfeld ging auch das bis heute umfangreichste Versgedicht in spanischer Sprache hervor, die *Elegías de varones ilustres de Indias*, ein Monumentalwerk, das mit seinen über 113.000 Versen die Entdeckung, Eroberung und Kolonisation Venezuelas, Neu-Granadas und einiger der vorgelagerten Inseln beschreibt. Sein Verfasser, der Spanier Juan de Castellanos, hatte als Priester über mehrere Jahre das höchste kirchliche Amt Tunjas inne und war bis 1550 selbst an einigen Eroberungszügen der später von ihm besungenen Konquistadoren beteiligt gewesen. Für die Geschichtsschreibung von unschätzbarem Wert sind die in seinen Lobeshymnen enthaltenen „Lebensbilder der Konquistadoren, Landschaftsschilderungen, Bemerkungen zur Physiognomie und Lebensweise der Eingeborenen und Standreden der Heerführer“ (Janik/Lustig 1992: 192) aus einer Gegend und Zeit, über die es nur wenige schriftliche Quellen gibt. Über die Stadt Tunja schrieb der Chronist in seinem gegen 1592 verfassten Teil 4 der *Elegías*: „Privatkapellen gibt es in ihr, Grabstätten edler Bürger, mit solch reichem Zierrat, dass er aus Toledo und Sevilla stammen könnte; Bildnisse und Zeichnungen, die aus des Händen Phidias', Cinon und Polyklet zu sein scheinen, einige mit dem Pinsel gemalt und andere aus dem Block gehauen...“ (Übers. d. Verf. aus Castellanos 1955: 442). Damit sprach der Dichter die künstlerische Ausgestaltung der Kirchen an, die zu großen Teilen von wohlhabenden Bürgern finanziert wurde. Für über sechstaussend Goldpesos ließ z.B. der Konquistador Antonio Ruiz Mancipe im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts eine Kapelle der Kathedrale mit aufwendigen Altar-Retabeln ausstatten, deren Figurenschmuck eigens aus Sevilla importiert wurde.⁴

⁴ Die sogenannte *Capilla de los Mancipes*, mit einer farbig gefassten und teilvergoldeten Kreuzigungsgruppe aus der Werkstatt des Sevillaners Juan Bautista Vázquez, großformatigen Ölbildern des Italieners Angelino Medoro und einer holzvertäfelten Decke, deren Muster aus einem Architekturtraktat Sebastián Serlios übernommen wurde, stellt eines der eindrucksvollsten künstlerischen Zeugnisse aus der Blütezeit Tunjas dar.

Als Juan de Castellanos im Jahr 1607 starb, befand sich seine (Wahl-) Heimat Tunja auf dem Höhepunkt ihrer städtischen Entwicklung. In diese Zeit fällt auch die Bemalung zahlreicher Bauwerke mit Wand- und Deckenbildern.

2. Formale Aspekte der Malereien

Während in Tunjas Kirchen heute nur noch wenige Reste frühkolonialer Bemalung erhalten sind – zumeist Frieszonen an den Wänden mit dekorativen Elementen wie Schmuckbänder, Arabesken und Rollwerk – gibt es drei Häuser von ehemals hohen königlichen Beamten (des Schreibers Juan de Vargas y Matajudíos, des Stadtgründers Gonzalo Suárez de Rendón und des Dichters und Klerikers Juan de Castellanos), deren Wohn- und Amtsräume mit mythologischen und religiösen Darstellungen geschmückt sind.⁵ Ihr Erhaltungszustand ist relativ gut, so dass die Malereien nicht nur technisch analysiert, sondern auch kunsthistorisch bearbeitet werden konnten.

Die Beschaffenheit dieser Gemälde, die Ende des 16. bzw. Anfang des 17. Jahrhunderts von bislang nicht bekannten Künstlern ausgeführt wurden, ist in allen drei Fällen ähnlich und entspricht den allgemeinen Charakteristika kolonialspanischer Wandmalerei jener Zeit: Es handelt sich um Temperabilder⁶, deren Farben aus mineralischen Pigmenten bestehen und mit einem proteinhaltigen Bindemittel (Kasein, Leim oder Ei) vermischt waren. Diese wasserlöslichen Farben wurden im Deckenbereich auf eine dünne Kalkschicht aufgetragen, die eine dickere, mit Pflanzenfasern und Kalkkörnern vermischte Lehmschicht bedeckt, welche ihrerseits wieder auf einem Schilfrohrgeflecht klebt. Diese Schilfmatte ist schließlich mit den Holzbalken der Dachkonstruktion verbunden. Die Gemälde an den Wänden haben dieselbe Zusammensetzung, mit dem einzigen Unterschied, dass die Lehmschicht statt Schilfmatten direkt die Adobeziegel des Mauerwerks bedeckt (Vallín 1992: 72; Morales Folguera 1998: 244f.).

Eine Besonderheit dieser Temperabilder in Tunja sind ihre Themen und Motive, zeigen sie doch in großen Ornamentsystemen unterschiedlichste Tiere, antike Götter, europäische Landschaften und Embleme. Amerikanische Landschaften oder Szenen aus der Entdeckung und Eroberung der „Neuen Welt“ sind in den Wandbildern von Tunja dagegen

⁵ Dass diese Häuser tatsächlich von den genannten Personen bewohnt waren, geht u.a. aus dem Stadtplan von 1623 mit den darin verzeichneten Namen hervor.

⁶ Da die Malereien nicht auf feuchten Putz, sondern auf eine bereits trockene Kalkschicht *al seco* aufgetragen wurden, ist ihre Bezeichnung als Fresken/*frescos*, wie es die Fachliteratur immer wieder vorgenommen hat (z.B. Kelemen 1951: 63), sachlich falsch.

nicht präsent, ebenso wenig wie Darstellungen der *indígenas*. Dies kann als ein grundsätzliches Merkmal der kolonialzeitlichen Kunst Spanisch-Amerikas angesehen werden und liegt in dem übermächtigen Einfluss der katholischen Kirche begründet (Palm 1964: 65).

3. Das Haus des Schreibers

An der muldenförmigen Decke im Empfangszimmer des königlichen Schreibers Juan de Vargas y Matajudíos⁷ finden sich z.B. Darstellungen der römischen Gottheiten Jupiter, Minerva und Diana, ebenso wie die Szene einer Elefantenjagd, ein vor einem Baum mit zwei Affen stehendes Nashorn (Abb. 1) und das Wappen des damaligen Hausherrn. Deckenspiegel und -schmalseiten des langgestreckten Raumes sind mit Monogrammen beschrieben, die auf Jesus, Maria und Joseph hindeuten. Manieristisch anmutende Grotesken mit Schmuckbändern und Rollwerkornamentik rahmen die so unterschiedlich gestalteten Kompositionen ein.

Vergleichende Detailuntersuchungen haben ergeben, dass die für Hispanoamerika ungewöhnlichen Motive ihren Ursprung in der europäischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts haben: Als Vorlagen dienten den anonymen Malern in Tunja Holzschnitte und Kupferstiche aus Spanien, Italien, den Niederlanden und Frankreich, die während einer Hochphase des kulturellen Imports vom spanischen Mutterland ins nördliche Südamerika gelangten.⁸ So wurde beispielsweise die Darstellung des Nashorns einem spanischen Musterbuch von 1585 entnommen, das 1587 erstmals in den Handel gelangte (Arfe y Villafañe 1585: Kap. 3, Fig. 5).⁹ Der Verfasser Juan de Arfe y Villafañe hatte das Motiv (Abb. 2) seinerzeit von Albrecht Dürers berühmtem Holzschnitt eines Rhinoceros von 1515

⁷ Das von Juan de Castellanos in dem vor 1588 verfassten 3. Teil seiner *Elegías* erwähnte Gebäude mit den Temperabildern im oberen Stockwerk war lange Zeit dem Verfall preisgegeben. 1949 wurde es vom Gemeinderat der Stadt gekauft, mit dem Ziel, es niederzureissen, um auf dem zentral gelegenen Bauplatz moderne Bürogebäude zu errichten. Auf öffentliche Intervention des Künstlers Luis Alberto Acuña konnte das Vorhaben in letzter Minute gestoppt und das Haus unter Denkmalschutz gestellt werden (Acuña 1950).

⁸ Die spanischen Überseekolonien waren im 16. Jahrhundert keineswegs so abgeschieden, wie man gemeinhin annimmt. Jährlich verließen z.B. mehrere hundert Schiffe den Hafen von Sevilla in Richtung Amerika. Die Dauer einer Schifffahrt von Andalusien nach Neu-Spanien (Mexiko) oder Peru betrug im ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhundert durchschnittlich zwischen 32 und 65 Tagen, je nach Entfernung der amerikanischen Zielorte vom Küstenbereich. Im optimalen Fall konnten also europäische Bücher und andere Druckerzeugnisse bereits ein bis zwei Monate nach ihrem Erscheinen in Amerika rezipiert werden (McLeod 1984: 354f.).

⁹ Arfes Werk, das neben zahlreichen Anleitungen zum Malen von Tieren auch Zeichnungen und Bauanweisungen für Architekten und Silberschmiede enthält, zählte zu den beliebtesten Musterbüchern Spaniens. Es wurde in hohen Auflagen und verschiedenen Ausgaben gedruckt und diente den Kunstschaffenden auf der iberischen Halbinsel und in Hispanoamerika sogar noch bis ins 19. Jahrhundert als Anleitung. Musterbücher wie das von Arfe wurden bewusst von Spanien aus in die Kolonien geschickt, um den dort tätigen Künstlern verlässliche und von der Zensur geprüfte Werke an die Hand zu geben, die sie zur Ausgestaltung des urbanen Lebensraumes der spanischen Bürger (nach europäischen

kopiert.¹⁰ Die Szene der Elefantenjagd geht auf einen Druck des Italieners Giovanni Stradanus von 1578 zurück, und die heidnischen Götter wurden einer nach 1540 entstandenen Stichserie der Schule von Fontainebleau entnommen (Soria 1956). Die originalen Belegstücke der Vorlagen sind heute wahrscheinlich nicht mehr erhalten. Da über die Ausmalung des Gebäudes selbst keine schriftlichen Dokumente bekannt sind (wie etwa Arbeitsverträge, Zahlungsbelege oder literarische Quellentexte), gilt – neben den Baudaten des Hauses und den Lebensdaten des Besitzers Juan de Vargas – die kunsthistorische Analyse der Malereien wegen der zweifelsfrei feststehenden Publikationsdaten der Druckvorlagen als einzig zuverlässige Quelle für eine Datierung: Die Bilder müssen demnach zwischen 1587 (Veröffentlichung von Arfes Druckwerk mit dem Nashorn) und 1622 (Tod des Hausherrn Juan de Vargas, dessen Wappen Teil der Gemälde ist) entstanden sein.

Ausführender Künstler und Autor eines möglichen ikonographischen Programms sind aufgrund fehlender Signaturen oder sonstiger Angaben nicht bekannt. Zwar gibt es einzelne Stimmen, welche die Malereien dem Ende des 16. Jahrhunderts nachweislich in Tunja tätigen italienischen Manieristen Angelino Medoro zuschreiben (Acuña 1964: 40; Giraldo Jaramillo 1954: 30f.; Gretenkord 1992: 106). Vergleicht man jedoch die Figuren der von ihm signierten Gemälde in Tunja und anderen Städten Südamerikas, die sich durch elegante Linienführung, feines Kolorit sowie Plastizität und manieristische Gedrehtheit auszeichnen, mit den flächig wirkenden und stark konturierten Figuren der Temperabilder im Haus des Schreibers, die zudem anatomisch ungenau und beinahe unter Verzicht jeglicher Form von Perspektive dargestellt sind, so wird klar, dass Medoro unmöglich der Maler jener Deckenbilder gewesen sein kann. Ebenso wenig wie die Frage nach dem ausführenden Künstler lässt sich ein direkter Einfluss von Juan de Castellanos auf die Konzeption der Gemälde klären, obgleich diese Theorie mit dem Hinweis auf Ähnlichkeiten der Bildthemen mit den Topoi der *Elegías de varones ilustres de Indias* ebenfalls von einigen Kunsthistorikern vertreten wird (Acuña 1950: 630; Soria 1956: 33; Soria 1959: 317). Wenn man sich die geringe künstlerisch-technische Qualität

Stilkriterien) verwenden sollten. Solche Schriften nehmen einen nicht unwesentlichen Anteil in den noch erhaltenen Transport- und Verkaufslisten spanischer Schiffe ein, die den systematischen Buchexport von Sevilla in die „Neue Welt“ im 16. Jahrhundert dokumentieren (Torre Revelló 1940; von Kügelgen Kropfinger/Castro Morales/Specker 1973).

¹⁰ Der heutige Zustand des Deckenbildes entspricht nicht ganz der ursprünglichen Darstellung: Acuña hatte bei einer in den 1950er Jahren selbst vorgenommenen Restaurierung das Nashorn im Stil der Dürerschen Vorlage übermalt. Fotografien des Originalzustandes (Palm 1956; Soria 1956) belegen jedoch anhand einiger Details, dass das Motiv von Arfes Holzschnitt übernommen wurde. Die Durchführung umfassender Konservierungsmaßnahmen im Haus des Schreibers im Jahr 1980 betraf nicht die Malereien in diesem Deckenbereich (Vallín 1992).

der Gemälde vergegenwärtigt, so ist vorstellbar, dass die Bilder mit ihrem naiv wirkenden Malstil aus der Hand eines oder mehrerer einheimischer (z.B. indianischer) Maler aus Tunja stammen, die beim Übertragen bzw. Abmalen der Druckvorlagen möglicherweise von einem Europäer angeleitet wurden (Soria 1956: 43; Gil Tovar/Arbeláez Camacho 1968: 145f.; Gil Tovar 1977: 792f.). In anderen Teilen Hispanoamerikas war eine solche Arbeitsweise auf dem Gebiet der frühkolonialen Wandmalerei durchaus üblich.¹¹

Die Ikonologie der Gemälde ist bis heute unklar und bietet in Fachkreisen Anlass zu unterschiedlichsten Spekulationen: Handelt es sich bei der Kombination aus antik-heidnischen, christlichen und naturhaft-emblematischen Motiven tatsächlich um ein komplexes Bildprogramm, in dem sich z.B. einander gegenüberliegende Motive aufeinander beziehen und jedes einzelne Motiv mit den anderen in inhaltlichem Zusammenhang steht, so dass sich letztlich ein Gesamtsinn ergibt, der auf eine Apotheose des Habsburgerkönigs Philipp II. deutet (Palm 1956: 70ff.), der vielleicht auf eine Verbindung christlicher Glaubensinhalte mit der Weltanschauung der einheimischen Indios verweist (Soria 1956: 41f.), oder womöglich die christlich-moralischen Wertvorstellungen in Gestalt antiker Mythologien und Fabeln verschlüsselt darstellt, um den Hausherrn Juan de Vargas zu glorifizieren (Sebastián 1965: 355f.)? Bei all diesen Interpretationen sind Zweifel angebracht.

Vielmehr ist zu fragen, ob die Entzifferung des angeblich kompliziert ausgedachten Schemas bisher womöglich deswegen nicht überzeugend gelingen konnte, weil es vielleicht nach einem viel einfacheren System aufgebaut ist. So waren beispielsweise in der Kolonialmalerei christliche Monogramme an den Decken profaner Innenräume ein durchaus geläufiges Muster, um in jener stark von der katholischen Kirche geprägten Gesellschaft die tiefe Religiosität eines Hausherrn zum Ausdruck zu bringen. Sie müssen also nicht zwingend mit den mythologischen Darstellungen in Verbindung stehen. Auch darf der dekorative Charakter der vielfarbigen Bilder nicht vergessen werden, da z.B. für die Darstellungen der antiken Götterfiguren offensichtlich ganz bewusst ornamentale Entwürfe mit Grotesken als Vorlagen verwendet wurden. Die wenig originelle, detail-

¹¹ Aus Mexiko ist z.B. dokumentiert, dass ein Franziskanermönch namens Pedro de Gante kurz nach der Eroberung des Landes eine Art Schule einrichtete, um den *indígenas*, die noch über eigene Maltechniken verfügten, das Ausgestalten großer Wandflächen nach europäischen Vorlagen beizubringen. Im Inneren der neu errichteten Klöster entstanden auf diese Weise Wand- und Gewölbemalereien mit christlichen Motiven, die jedoch nicht von gläubigen Ordensbrüdern gemalt wurden, sondern aus der Hand amerikanischer Indios stammten; ähnliches ist auch aus Quito überliefert (Bernalles Ballesteros 1987: 129; Vallín 1998: 30 f.).

getreue Übernahme vieler Motive aus europäischen Druckvorlagen spricht eher gegen ein allzu komplexes Programm der Gemälde.

4. Das Haus des Stadtgründers

Ähnlich verhält es sich wohl auch mit den Malereien im Haus des Stadtgründers Gonzalo Suárez de Rendón. Das zweigeschossige, an zentraler Stelle neben der Kathedrale, direkt an der ehemaligen Plaza Mayor gelegene Patiohaus stellt mit seiner repräsentativen Renaissancefassade ein typisches Beispiel für die frühkoloniale Profanarchitektur Kolumbiens dar (Abb. 3). Suárez de Rendón, der als Heerführer der spanischen Armee schon im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts bei verschiedenen Feldzügen in Europa und Nordafrika gekämpft hatte und an der späteren Niederschlagung des Chibcha-Reiches beteiligt war, regierte von seinem Haus in Tunja zeitweilig die gesamte Festlandprovinz Neu-Granada.

Erst Mitte der 1960er Jahre entdeckte man dort in zwei nebeneinander liegenden Räumen des oberen Stockwerks über einer nachträglich eingezogenen Zwischendecke großflächige Temperabilder, die ebenfalls christliche Monogramme und Tierdarstellungen zeigen (Sebastián 1965: 115ff.).¹² Das mit knapp 14 Metern Länge äußerst repräsentative Empfangszimmer von Suárez de Rendón (Abb. 4) wird auf Deckenhöhe von mehreren hölzernen Bindebalken durchzogen, die mit geometrischen Mustern im maurisch geprägten Mudéjar-Stil beschnitzt sind. Der Deckenspiegel und die beiden trapezförmigen Schmalseiten des Muldendachstuhls wurden mit Rollwerkkartuschen geschmückt. Diese sind mit christlichen Monogrammen (z.B. dem IHS) und Wappen aus der Familie des Stadtgründers ausgefüllt. Die kunsthistorisch interessantesten Motive befinden sich unter den gemalten Bögen einer aus zwei Arkadenreihen bestehenden Scheinarchitektur auf den Längsseiten der Decke. Dort sind sechzehn emblemhafte Tier- und Pflanzenbilder aneinandergereiht (u.a. verschiedene Palmen und Obstbäume, Pferde, Wildtiere der europäischen Fauna, sowie ein Nashorn und ein Elefant), die bis heute zwar keiner Druckvorlage zweifelsfrei zugeordnet werden konnten, vom Stil aber eindeutig auf europäische Darstellungen des 16. oder 17. Jahrhunderts zurückgehen. Auch die Bedeutung dieser – im Vergleich zu den Malereien im Haus des Schreibers wesentlich plumper ausgeführten – Malereien ist unklar. Allgemein wird vermutet, dass es sich bei dem möglicherweise etwas kryptischen Programm um moralisierende Darstellungen handelt,

¹² Die Bilder wurden 1969 von einem spanischen Expertenteam fachgerecht restauriert (Uribe Céspedes 1971; Morales Folguera 1998: 244f.).

die christliche Tugenden und Laster verkörpern und mit der Person bzw. Familie des Stadtgründers in Verbindung stehen (Sebastián 1982: 180ff.; Morales Folguera 1998: 269f.).

Ganz anders verhält es sich mit den Deckenbildern im kleineren Nebenraum: Dort sind die trapezförmigen Längsseiten der Decke mit tiefenräumlichen Bildkonstruktionen ausgestaltet. Im Gegensatz zu den isoliert gemalten Pflanzen und Tieren des Empfangszimmers zeigen diese Kompositionen äußerst lebendig gestaltete szenische Darstellungen (u.a. eine Hirschjagd), die in eine europäische Landschaft mit großen Laubbäumen, bewachsenen Hügeln und mittelalterlichen Schlössern eingebunden sind. Bemerkenswert ist auch hier, welche unterschiedlichen Tierarten (z.B. ein Elefant, eine Giraffe und mehrere Affen) in diese Landschaft gemalt wurden. Vergleicht man einzelne Motive mit europäischer Druckgraphik aus jener Zeit, so fallen Ähnlichkeiten mit einigen Blättern des Basler Kupferstechers Matthäus Merian d. Ä. aus dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts auf, besonders Jagdszenen und Paradiesdarstellungen (Schatz 1997: 83). Inwieweit diese Stiche jedoch tatsächlich als Vorlage dienten, konnte bislang nicht geklärt werden. Nachweise, die ihre Existenz im kolonialen Tunja belegen könnten, gibt es keine. Obgleich inzwischen die Vorlage für die vollkommen anders konzipierte Groteskendekoration auf den beiden Schmalseiten entdeckt wurde – ein Stich des französischen Künstlers Marc Duval aus einer Jahreszeitsenserie, die bereits für die Malereien im Haus des Schreibers als Inspiration diente (Schatz 1997: 81ff.) – lassen sich die Gemälde in diesem Raum nur schwer datieren. Da die Jagdszenen eine deutliche Bemühung des Malers um eine naturalistische Wiedergabe der Bildmotive und um die Darstellung von Bewegungsabläufen erkennen lassen, die stilgeschichtlich bereits eine Überwindung des Manierismus andeutet, ist anzunehmen, dass die Malereien im Nebenraum wesentlich später als die eher statisch wirkenden Figuren im Empfangszimmer und im Haus des Schreibers entstanden sind (Sebastián 1966: 119). Somit ist davon auszugehen, dass die Entstehungszeit dieser Bilder in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts fällt.

Welche Funktion diesen Gemälden ursprünglich zukam, ist ebenfalls unklar. Möglicherweise hatten sie eine ähnliche Bedeutung wie die großen Bildteppiche, die wir aus europäischen Adelspalästen jener Zeit kennen, als (relativ kostengünstige) Dekoration repräsentativer Räume, deren Nutzung ausschließlich dem Adel vorbehalten war (Sebastián 1966: 118 ff.; Morales Folguera 1998: 278). Gerade Jagdszenen waren beim europäischen Adel im 16. und 17. Jahrhundert äußerst beliebt. Doch auch in diesem scheinbar weltlichen Kontext fehlen nicht die Bezüge zur Religion, denn auch am nur teilweise erhaltenen Deckenspiegel des Nebenraums befanden sich ursprünglich wohl christliche Monogramme.

Die Gemälde in einem weiteren Tunjaner Kolonialbau, dem Haus des Dichters und Klerikers Juan de Castellanos, sind ebenfalls nach einem solchen Schema aufgebaut. Diese, in einer Inschrift aus dem Jahr 1636 datierten und mit dem Namen Otero signierten Deckenbilder haben jedoch trotz zahlreicher Tier- und Pflanzendarstellungen eine ausschließliche und klar erkennbar religiöse Ikonographie und sind daher inhaltlich nicht direkt mit den Gemälden der anderen zwei Gebäude vergleichbar. Auch stilistisch unterscheiden sie sich von den Temperabilern der anderen Häuser durch eine Fülle von Einzeldarstellungen (wodurch der Eindruck eines *horror vacui* entsteht) und eine üppige Wiedergabe von Fauna und Flora, die auch Motive der unmittelbaren Umgebung wie z.B. tropische Früchte und amerikanische Tierarten (z.B. ein Gürteltier) enthält. Die Kombination der genannten Merkmale mit der auf die Eucharistie bezogenen Symbolik lässt bei den Bildern im Haus von Juan de Castellanos bereits deutliche Zeichen des iberoamerikanischen Barock erkennen (Sebastián 1990: 95). Nach neuesten Erkenntnissen scheinen einige Motive dieser Bilder ebenfalls europäischen Druckvorlagen entnommen zu sein (Morales Folguera 1998: 285ff.).

5. Kunsthistorische Zwischenbilanz und Perspektiven

Vergleicht man die in Tunja erschlossenen Temperabilern mit den bereits bekannten Beispielen frühkolonialer Wandmalerei in privaten Wohnhäusern von Mexiko und Peru, so lässt sich einerseits festhalten, dass die Bilder auf formaler Ebene viele Gemeinsamkeiten besitzen (einheitliche Materialbeschaffenheit, Motivübernahmen aus der europäischen Druckgraphik bei bedeutungstragenden wie auch dekorativen Elementen, „naiver“ Malstil in kräftiger Farbgebung).

In Tunja fällt die Ausprägung regionaler Einflüsse jedoch deutlich geringer aus, besonders in den Häusern von Juan de Vargas und Suárez de Rendón. Dort lässt sich allenfalls die Darstellung einer in Amerika heimischen Affenart als originärer Beitrag der vermutlich einheimischen Künstler ausmachen. Die Bildthemen und -konzeptionen sind ausschließlich europäisch geprägt und vermitteln eher den Eindruck eines „Implantats“ in der „Neuen Welt“. Dies entspricht nicht nur den Grundzügen kolonialspanischer Siedlungspolitik jener Zeit (Romero 1976: 64ff.), sondern steht auch in Einklang mit der besonderen historischen Situation der Stadt als „Konquistadorenmetropole“ im 16. und frühen 17. Jahrhundert. Auf dem Boden des unermesslich weiten amerikanischen Kontinents haben die Eroberer bei der Ausrichtung ihres individuellen Ethnozentrums an den eigenen Wänden einen Mikrokosmos mit Bildern der ihnen vertrauten Welt geschaffen (Arango 1985: 39). Inwieweit dies als allgemeines Charak-

teristikum kolonialspanischer Wandmalerei in Profanbauten jener Zeit gelten kann, ist wegen der geringen Zahl an Vergleichsbeispielen auf dem Gebiet der früheren spanischen Vizekönigreiche leider nicht abschließend zu beurteilen.

Das in den vergangenen Jahren speziell in Hispanoamerika gestiegene Interesse an der Erforschung dieser Kunstwerke lässt jedoch berechtigte Hoffnungen auf neue Erkenntnisse in absehbarer Zeit zu: So beschäftigt sich z.B. das kolumbianische *Centro Nacional de Restauración* in Bogotá seit einigen Jahren verstärkt mit kolonialer Wandmalerei, was bereits zur fachgerechten Freilegung und Konservierung zahlreicher Temperabilder im nördlichen Andenraum geführt hat – zuletzt in den Dorfkirchen von Sutatausa und Turmequé (Vallín 1998, Fajardo de Rueda 1999). In Tunja wurden 1998 an den Wänden des Hauses von Juan de Castellanos unter mehreren Schichten weißer Kalkfarbe weitere Temperabilder entdeckt, deren Motive wahrscheinlich mit den besprochenen Deckengemälden in Verbindung stehen. Ihre vollständige Freilegung ist nach Angaben der Restauratoren aus wirtschaftlichen Gründen zur Zeit allerdings nicht realisierbar.

Aus kunsthistorischer Sicht sind außerdem erfreuliche Fortschritte aus anderen Forschungsbereichen zu vermelden: So schreitet etwa die wissenschaftliche Erschließung kolumbianischer Archive inzwischen konsequent voran. Das *Archivo Regional de Boyacá* hat mittlerweile zahlreiche *libros de cabildos* aus der Kolonialepoche von Tunja transkribiert und eine inhaltliche Zusammenfassung des gesamten Bestandes erstellt. Sie soll demnächst digital gespeichert und in Form eines Datensatzes der Wissenschaft bekannt gemacht werden. Ein Aufwertungsprozess einer in Kolumbien bislang kaum beachteten Kunstgattung ist für den Bereich kolonialspanischer Möbel zu konstatieren. Jüngste Forschungsergebnisse, etwa über die unter dem Terminus *bargueños* bekannten Kabinettkästchen aus dem 16. und 17. Jahrhundert im Besitz des *Museo de Arte Colonial* und einiger Privatsammler – die teilweise mit ähnlichen Tier- und Pflanzenmotiven dekoriert sind wie sie in den Malereien von Tunja vorkommen – könnten ebenfalls bei einer weiterführenden kunsthistorischen Erschließung der Temperabilder hilfreich sein (López Pérez 1996).

In den letzten Jahrzehnten wurden die Wand- und Deckengemälde der Konquistadorengebäude in Tunja hauptsächlich isoliert betrachtet. Die Kontextualisierung bisher geleisteter Untersuchungen mit den nun vorliegenden Erkenntnissen aus wissenschaftlichen Nachbardisziplinen eröffnet jetzt möglicherweise völlig neue Perspektiven bei der Erforschung der kolonialzeitlichen Kunst und Kultur in Kolumbien.



Abb. 1:
Nashorndarstellung, Haus des Schreibers Juan de Vargas, Empfangs-
zimmer, Tunja, 16./17. Jahrhundert, Tempera auf Kalk (Restaurierung:
1950er Jahre) (Gil Tovar 1977:789)

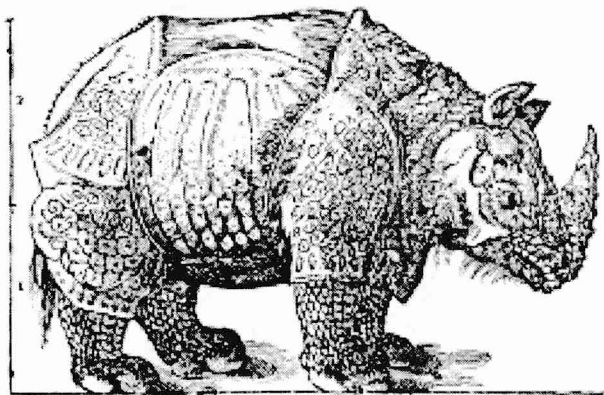


Abb. 2:
Juan de Arfe y Villafañe: El Rinoceronte, Sevilla 1587, Holzschnitt
(Rodríguez Balbín 1977: 206)

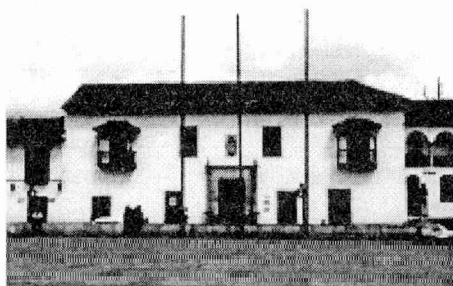


Abb. 3:
Haus des Stadtgründers Gonzalo Suárez de Rendón, Außenfassade,
Tunja, 16./17. Jahrhundert (Schatz 1997)

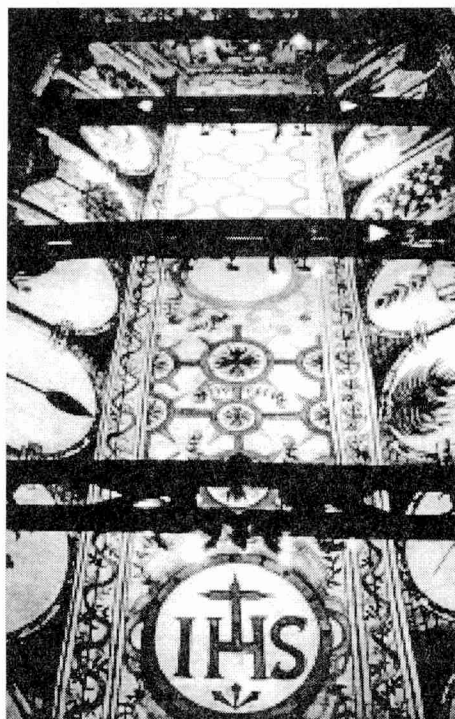


Abb. 4:
Deckengemälde, Haus des Stadtgründers, Empfangszimmer, Tunja,
17. Jahrhundert, Tempera auf Kalk (Schatz 1997)

Literatur

- Acuña, L. A. (1950), Un tesoro de arte colonial. La casa de Don Juan de Vargas en Tunja, in: Boletín de Historia y Antigüedades, Bogotá, Nr. 432, 625-640.
- Acuña, L. A. (1964), Diccionario biográfico de artistas que trabajaron en el Nuevo Reino de Granada, Bogotá.
- Arango, S. (1985), La Arquitectura en Colombia, Bogotá.
- Arango, S. (1989), Historia de la Arquitectura en Colombia, Bogotá.
- Arfe y Villafañe, J. de (1585), De varia commensuración para la escultura y arquitectura, Sevilla. (Faksimile-Ausgabe herausgegeben von Rodríguez Balbín, Enrique, 1977, Oviedo)
- Bernales Ballesteros, J. (1987), Historia del arte hispanoamericano 2, siglos XVI a XVIII, Madrid.
- Bethell, L. (Hrsg.) (1984), The Cambridge History of Latin America, Bd. 1: Colonial Latin America, Cambridge.
- de Castellanos, J. (1955), Elegías de varones ilustres de Indias, Bd. 4, Bogotá.
- Cortés Alonso, V. (1985), Tunja y sus vecinos, in: Repertorio Boyacense. Organo de la Academia Boyacense de Historia, Tunja, Nr. 317, 1-55.
- Duque Gómez, L. (1955), Colombia: Monumentos Históricos y Arqueológicos, Bd. 2: Arte colonial neogranadino. Estudios someros sobre algunas de sus características, Mexiko-Stadt.
- Fajardo de Rueda, M. (1999), El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico, Bogotá.
- Gil Tovar, F. (1977), Las pinturas murales de las casas de Juan de Vargas y Suárez de Rendón, in: Rueda, J./Gil Tovar, F., Reflejos del siglo XVI, in: Salvat, M. (Hrsg.), Historia del arte colombiano, Bd. 4, Bogotá, Barcelona, 786-795.
- Gil Tovar, F./Arbeláez Camacho, C. (1968), El arte colonial en Colombia, arquitectura – escultura – pintura – mobiliario – orfebrería, Bogotá.
- Giraldo Jaramillo, G. (1954), Notas y documentos sobre el arte en Colombia, Bogotá.
- Gretenkord, B. (1993), Künstler der Kolonialzeit in Lateinamerika. Ein Lexikon, Berlin.
- Janik, D./Lustig, W. (Hrsg.) (1992), Die spanische Eroberung Amerikas. Akteure, Autoren, Texte. Eine kommentierte Anthologie von Originalzeugnissen, Frankfurt a. M.
- Kelemen, P. (1951), Baroque and Rococo in Latin America, New York.
- von Kügelgen Kropfinger, H./Castro Morales, E./Specker, J. (1973), Europäische Bücher in Neuspanien zu Ende des 16. Jahrhunderts, Wiesbaden.
- López Pérez, M. del P. (1996), En torno al estrado, Ausst.-Kat. Museo Nacional de Colombia, Bogotá.
- Mateos Cortés, G. (1995), Guía histórica del arte y la arquitectura, Tunja.
- Mcleod, M. J. (1984), The Atlantic Trade 1492 – 1720, in: Bethell, L. (Hrsg.), The Cambridge History of Latin America, Bd. 1: Colonial Latin America, Cambridge, 341-388.
- Morales Folguera, J. M. (1998), Tunja, Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada, Málaga.
- Palm, Erwin W. (1956), Dürer's Ganda and a XVI. Century Apotheosis of Hercules at Tunja, in: Gazette des Beaux-Arts, Paris, New York Nr. 140, 65-74.
- Palm, Erwin W. (1964), The Art of the New World after the Spanish Conquest, in: Diogenes, Montreal, Nr. 47, 63-74.
- Pietschmann, H. (Hrsg.) (1994), Handbuch der Geschichte Lateinamerikas, Bd. 1: Mittel-, Südamerika und die Karibik bis 1760, Stuttgart.
- Rojas, U. (1939), Escudos de armas e inscripciones antiguas de la Ciudad de Tunja, Tunja.
- Romero, J. L. (1976), Latinoamérica: las ciudades y las ideas, Buenos Aires.

- Sánchez Albornoz, N. (1984), *The Population of Colonial Spanish-America*, in: Bethell, L. (Hrsg.), *The Cambridge History of Latin America*, Bd. 2: *Colonial Latin America*, Cambridge, 3-36.
- Schatz, M. (1997), *Die Ausmalung der Wohnhäuser von Juan de Vargas, Gonzalo Suárez de Rendón und Juan de Castellanos in Tunja/Kolumbien als Beispiel für die Kunst der frühen Kolonialzeit*, Magisterarbeit, unveröffentlichte Johannes Gutenberg-Universität, Mainz.
- Sebastián, S. (1964), *Hacia una valoración de la arquitectura colonial colombiana*, in: *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*, Nr. 2, Bd. 1, Bogotá, 219-238.
- Sebastián, S. (1965), *Intervino Don Juan de Castellanos en la decoración de la casa del escribano de Tunja?*, in: *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, Bogotá, Nr. 2, Bd. 20, 347-356.
- Sebastián, S. (1965), *Los frescos de la Casa del Fundador de Tunja (Colombia)*, in: *Archivo Español de Arte*, Madrid, Nr. 150, 115-121.
- Sebastián, S. (1966), *La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada, Tunja*.
- Sebastián, S. (1982), *La pintura emblemática de la Casa del Fundador de Tunja (Colombia)*, in: *Goya, Revista de Arte*, Madrid, Nr. 166, 178-183.
- Sebastián, S. (1990), *Nuevo Reino de Granada*, in: Solano, F. de/Carrillos, M. L. (Hrsg.), *Historia urbana de Iberoamérica*, Bd. 2, *La ciudad barroca, análisis regionales 1573/1750*, Madrid, 285-318.
- Sebastián, S. (1990), *El barroco iberoamericano, mensaje iconográfico*, Madrid.
- Soria, M. S. (1956), *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*, Buenos Aires.
- Soria, M. S. (1959), *Painting*, in: Kubler, G./Soria, M. S., *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500 to 1800*, *The Pelican History of Art*, Z 17, Harmondsworth, Baltimore, Mitcham, 199-418.
- Torre Revello, J. (1940), *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*, Buenos Aires.
- Uribe Céspedes, G. (1971), *La restauración de las pinturas de la Casa del Fundador, en Tunja*, in: *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Nr. 24, Buenos Aires, 67-72.
- Vallín, R. (1992), *Restauración de las pinturas de la Casa de Juan de Vargas*, in: *Restauración Hoy, Revista de divulgación, Centro Nacional de Restauración*, Bogotá, Nr. 3, 68-75.
- Vallín, R. (1998), *Imágenes bajo cal y pañete. Pintura mural de la colonia en Colombia*, Bogotá.